

El Teatro Alemán de la Postguerra

DR. WARNER HOFFMANN

Director de la Escuela de Letras

Después de la derrota alemana en la segunda guerra mundial, el vacío en el país destruido por los enemigos y los propios connacionales era completo: era un vacío político, económico y cultural. Mientras que la reconstrucción política y económica duró mucho menos de lo que los propios alemanes se lo habían imaginado, gracias al genio de Adenauer y a la energía del pueblo trabajador y emprendedor, el vacío cultural no fue tan rápidamente superado. Los teatros alemanes que abrieron sus puertas ya en las primeras semanas después del armisticio —puertas pobres que llevaban a salas provisionales— tenían un repertorio compuesto por piezas de autores extranjeros, de clásicos alemanes y, a veces, de un autor nacional de la época anterior a Hitler. Pero los movimientos literarios de la tercera década del siglo no hallaron más repercusión entre los alemanes del año 1945. ¿Qué les significaba el expresionismo de un Georg Kaiser? ¿Acaso podían creer en los ideales humanitarios del autor de los *Ciudadanos de Calais*? Más anticuado todavía les parecía el naturalismo de Gerhart Hauptmann cuyas piezas habían tenido un lugar de preferencia en las carteleras de los teatros alemanes hasta 1933.

Hauptmann vivía todavía al final de la guerra y se había alejado en su último decenio considerablemente del estilo de su obra anterior, llegando en su tetralogía de los Atridas a una forma clásica que contrasta de manera extraña con la desesperación de la idea de confianza en la vida y el orden cósmico, propia del clasicismo, así que se podría hablar de una negación del clasicismo en forma clásica. La maldición que pesa sobre la estirpe de los Atridas se cumple así en una forma inexorable, no hay ninguna posibilidad de salvación o redención. Ni siquiera el sacrificio heroico de sí mismo tiene, en realidad, un efecto expiatorio, vale sólo por un tiempo limitado. Fuerzas implacables rigen el destino de los hombres y de los dioses. Evidentemente se manifiesta en esta obra la desesperación del viejo poeta por el ocaso de su país. No se puede negar ni la fuerza dramática de la tetralogía ni su valor poético, pero la forma clásica hizo demasiado difícil el acceso a la obra para el público alemán de postguerra que prefería un lenguaje y una técnica dramática más realistas.

El primer éxito de la época de postguerra fue una pieza teatral que sometió

un tema actual a la discusión del público: *El general del diablo*, de Carl Zuckmayer. La obra que fue estrenada en 1946 representa el caso de un opositor ideológico del régimen nacionalsocialista que por amor a la patria y a su profesión —la aviación— transige durante la guerra con el sistema, para comprender finalmente su error. Uno de sus amigos, opuesto al régimen como él, hace lo contrario: aprovecha de su puesto de confianza en la fabricación de aviones para sabotear el trabajo, contribuyendo así a la derrota de Hitler.

El aviador Harras pregunta en la última escena a su amigo, el ingeniero Oderbruch que le ha confesado su actividad de sabotaje:

“¿Y por qué nos castigan ustedes a nosotros, desde la oscuridad y a mansalva? ¿Por qué nos castigan a nosotros y no al enemigo?” Oderbruch: “Ustedes son el arma con el cual Hitler puede triunfar. Y si triunfa, Harras —si Alemania vence a sus enemigos en esta guerra, se pierde no sólo nuestro país, sino el mundo entero.” Harras: “¿Han pensado en lo que significa la derrota, la dominación extranjera, nueva violencia y nueva postración?” Oderbruch: “No hay postración que no fuera liberación para nuestro pueblo.” Harras: “¿No existe otro camino para liberar a Alemania?” Oderbruch: “¿Sabe usted otro camino?” Harras: “Si yo lo supiera, lo sabrían millones.” Oderbruch: “Así es. No hay otro camino. Necesitamos la derrota. Tenemos sed de ocaso. Debemos contribuir, por nuestra mano. Sólo entonces podemos resurgir, purificados.” Harras: “El ocaso es seguro, la resurrección es un sueño.” Oderbruch: “No. Una ley. El ocaso como la resurrección. Una ley, un fallo. Sentencias duras, escritas con sangre.” Harras: “Con la sangre de amigos.” Oderbruch: “Y con la nuestra.”¹

Harras que corre peligro de ser liquidado por la Gestapo que le hace responsable por el sabotaje se suicida finalmente, saliendo con uno de los aviones que tienen una falla. El autor no da su opinión sobre como hay que decidirse en el conflicto entre el amor a la patria y la obligación moral de resistir a un régimen amoral. Cada uno tiene que llegar por sí mismo a una conclusión si Harras tiene razón o su amigo Oderbruch.

Pero no todos se sentían capaces de decisiones propias en esta época de confusión que seguían a la guerra perdida. Por eso consiguió un autor que ofrecía soluciones hechas para los problemas actuales atraer a muchos que no fueran sólo al teatro para divertirse y tampoco para resolver por sí solo un dilema moral o político. Fue Bertolt Brecht quien mostró a los desorientados un camino que, según él, llevaba a la transformación del mundo, lo que le parecía el deber del dramaturgo, puesto que el teatro era para él, como para Schiller, una “institución moral”. Sólo que su mensaje no fue el idealismo de Schiller, sino el materialismo marxista. El hombre es según él “el conjunto de todas las condiciones sociales”² y para cambiarle hay que transformar estas condiciones. La primera pieza que puso en escena después de la guerra en el Theater am Schiffbauerdamm en Berlín Este fue “Madre Courage”. Esta historia de la cantinera de la época de la guerra de los treinta años debía, según él, demostrar al público que el pobre no puede sacar provecho de la guerra.

¹ Carl Zuckmayer, *Des Temples General*, Frankfurt, 1954, págs. 152-153.

² B. Brecht, *Itricke*, Frankfurt, 1962, III, pág. 158.

Sigue "El buen hombre de Sezuan". Esta parábola dramática es tal vez el mejor ejemplo para la tendencia didáctica del teatro de Brecht. Se basa en una tradición china según la cual los dioses de vez en cuando visitan la tierra para averiguar si hay todavía seres humanos que respetan sus mandamientos y viven, al mismo tiempo, en una situación digna de un ser humano. Su tarea se pone cada vez más difícil: Los pocos hombres buenos que encuentran llevan, por lo general, una existencia miserable. En la ciudad de Sezuan nadie más que una mujer de la calle, de buen corazón, Shen Te, quiere albergarles, aunque pierda a un cliente que le debía rendir el dinero para pagar su alquiler. Los dioses la recompensan por su alojamiento con un pago generoso lo que le da la oportunidad de ganarse honestamente su vida con un pequeño comercio. Shen Te abre una tabaquería, pero resulta que todo el mundo saca provecho de su bondad, así que se encuentra pronto al borde de la bancarrota. Entonces introduce la mujer en el comercio a un primo como socio, mejor dicho ella misma hace el papel del primo disfrazándose de vez en cuando de hombre. El primo Shui Ta es un comerciante perfecto que defiende sus derechos como todo el mundo, sin escrúpulos. Como Shen Te desaparece finalmente del todo, los vecinos acusan al primo Shui Ta haber eliminado a su prima. Durante el proceso Shui Ta se quita la máscara y explica a los jueces que son los Dioses en persona por qué ha tenido que desdoblar su personalidad.

El sentido de la parábola es fácilmente comprensible: La noción de propiedad en la sociedad burguesa es la fuente de la mezquindad y del engaño mutuo de los hombres, de su avaricia y su egoísmo. Pero —preguntamos nosotros— ¿es realmente suficiente suprimir la propiedad para transformar al hombre? ¿No se buscará sólo otro campo para su maldad, engañando y matando en el futuro no por razones de dinero, sino por ambición u otra cosa? ¿Es la lucha por el poder menos cruel que la lucha por la propiedad?

Hay que reconocer que Brecht es un poeta con sentido de responsabilidad y no se limita a establecer ciertos valores estéticos, sino se siente obligado a orientar a la humanidad de su época. Y, sin duda, tiene razón si dice que sin la tendencia a superarse, a transformarse a sí mismo y a los otros la vida no sería digna de ser vivida. Pero su negación del factor metafísico —tan real como el factor físico o psíquico— le impide reconocer que una verdadera transformación del hombre es imposible sin una orientación hacia algo trascendental. Prescindiendo de esta estrechez de su horizonte ideológico, Brecht escribió con esta pieza un drama perfecto, de un lenguaje sencillo, pero nunca vulgar y con personajes inolvidables. Antes de que sigamos con un breve análisis de sus obras, tenemos que intercalar unas observaciones sobre su dramaturgia.

Brecht es mundialmente conocido como el creador del "drama épico". El elemento descriptivo, narrativo es necesario para que el público conozca el "conjunto de condiciones sociales" de los personajes. A veces sirve un locutor o un personaje de la pieza de comentarista: El aguatero Wang da en el prólogo del "Hombre Bueno de Sezuan" unos datos sobre la situación en su ciudad. A veces tiene una escena entera o un personaje sólo la función de completar

el cuadro de las "condiciones sociales" del protagonista. El drama clásico en su forma más pura excluye tales "episodios", cada escena tiene su importancia para el desarrollo de la acción, cuya unidad es una de las exigencias principales de la dramaturgia aristotélica. Una consecuencia de esta diferencia es que el teatro épico reemplaza la división clásica en actos por cuadros. Además no existe más la separación entre el escenario y la sala, el público y los actores, y no se mantiene la ilusión de la dramaturgia realista en la que el diálogo es la trasposición fiel de una conversación real. El actor se dirige al público, ni él, ni los espectadores olvidan jamás que se encuentran en un teatro, que se representa una pieza y que la actriz que desempeña el papel de Shen Te no es Shen Te, sino una comedianta que "demuestra" al público aquel personaje. No existe en el teatro épico y antiilusionista un estado de trance, de encantamiento del público. El clima de este teatro es más templado, puesto que el dramaturgo épico quiere enseñar y no encantar, y se puede aprender algo, si la razón queda despierta. Tampoco el famoso efecto de distanciamiento o extrañamiento se refiere tanto a los sentimientos de los espectadores como a su percepción: El poeta muestra a su público hechos e ideas comunes, generalmente aceptadas sin razonamiento, de un nuevo punto de vista. Para citar un ejemplo: La muerte heroica del mariscal de campo Tilly se presenta en el relato de la cantinera Courage bajo un aspecto bien diferente. Madre Courage dice: "Lástima por el mariscal. Se dice que murió por un accidente. Hubo niebla en el campo, por eso vino todo. El mariscal dijo todavía a un regimiento que luchan con bravura, después se retiró, pero por la niebla se equivocó en la dirección, así que avanzó hacia el frente donde recibió su parte"³. Todos estos medios técnicos sirven a la meta esencial del dramaturgo: influir en su público y orientarlo. Naturalmente hay que ser poeta para alcanzar esta meta, hay que saber crear situaciones impresionantes y personajes de carne y hueso. Brecht se inspiró en su esfuerzo de encontrar una nueva forma del teatro en el drama chino e hindú, en el teatro medieval, el drama jesuítico y las "historias" de Shakespeare. Consiguió adaptar la técnica y el espíritu de sus modelos a nuestra época y llegó así a una dramaturgia que podría servir también para proclamar otro mensaje que la doctrina marxista.

A la parábola china sigue en la serie de estrenos de Brecht en 1948 el "drama popular" "Herr Puntila y su criado Matti", comedia sobre el tema del antagonismo de clases: El hacendado Puntila es amigo de su criado Matti y de la clase humilde en general, cuando está borracho, y aprovecha de su gente en estado sobrio. Resulta aquí que Brecht es felizmente más poeta que doctrinario, porque su Puntila parece tan humano y simpático en la borrachera, su estado normal, que el público le perdona sus ataques de avaricia en sus raros momentos de sobriedad. Como buen propagandista del marxismo el autor habría tenido que pintar de negro la figura del capitalista. Pero nunca innova en esta técnica primitiva. Tampoco en "Madre Courage" cuya protagonista, según las intenciones del autor, debe servir de ejemplo para el error de poder hacer ne-

³ B. Brecht, *Itricke*, Frankfurt, 1962, VII, pág. 142.

gocios en medio de la desgracia común. También en este caso el personaje que sale de las manos del autor resulta demasiado humano para personificar la búsqueda del provecho. Brecht parece, a veces, tener demasiado afecto paternal a sus hijos e hijas espirituales para poder desarrollar su programa.

"La Vida de Galilei" se ha considerado, tal vez con razón, como una especie de confesión del poeta que vacilaba entre sumisión y oposición frente a las autoridades como el sabio italiano en su época. Una de las piezas más humanas de Brecht es su "Círculo de tiza caucasiano" que se basa en una vieja leyenda china y en el famoso juicio salomónico de las Sagradas Escrituras. En la leyenda china se apodera la primera mujer de Ma del hijo de la segunda, y el juez que debe decidir a quién corresponde el niño ordena como Salomón en la Biblia que el chico sea colocado dentro de un círculo de tiza y que las dos mujeres traten de atraerlo hacia ellas. La verdadera madre no lo consigue porque tiene miedo de lastimar al chico. Brecht ha transformado la vieja historia en el sentido de que la madre del chico no se ha preocupado nunca de él, mientras que la criada Grouche ha arriesgado su vida y ha renunciado a su matrimonio para salvarlo. Por lo tanto es ella que se revela en el juicio como la verdadera madre del chico y lo recibe de mano del juez. También en este caso el aspecto doctrinario que el derecho adquirido por trabajo abnegado vale más que el derecho por nacimiento pasa a segundo término ante el aspecto humano. Por eso se mantienen las obras del último período de Brecht en las carteleras de los teatros de la República Federal Alemana, mientras que sus verdaderas "piezas doctrinarias" de la época anterior no han salido de la órbita limitada por la cortina de hierro. Lo poético prevalece en el último Brecht sobre sus intenciones didácticas. Sin embargo y reconociendo el espíritu humanitario de la obra última de Brecht, debemos insistir que para el criterio cristiano resulta inaceptable la idea de una transformación de la humanidad por la modificación de las condiciones sociales, decretadas por un estado totalitario y ateo.

Mientras Brecht estrenaba sus piezas en Berlín, en los primeros años después de la guerra perdida, se apagaba en un sanatorio suizo la vida de un joven poeta que habría podido ser uno de los grandes dramaturgos de nuestra época: Wolfgang Borchert. La única pieza que nos dejó: "Afuera, delante de la puerta" presenta el caso de un prisionero de guerra que vuelve de Rusia a su patria destrozada por la guerra. Pero no llega a casa, porque no tiene más hogar, ninguna puerta se abre a su llamada, tiene que caminar por la calle nocturna, durante la lluvia, hablando consigo mismo. Vuelve como inválido y no encuentra ni trabajo ni gente que se interese por él: Su mujer vive con otro hombre, sus padres se han suicidado, su coronel que es responsable de su desgracia, de la muerte y la miseria de tantos compañeros, se ríe de él, en vano ofrece sus versos al director de un music-hall que no quiere saber nada de sus verdades amargas. Ni Dios mismo contesta sus preguntas desesperadas: "¿Para qué debo vivir? ¿Para quién? ¿Por qué?"

En el decenio entre 1950 y 1960 se concentra el interés del público alemán

en la obra de dos dramaturgos suizos de habla alemana: Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt. Frisch descende de una familia burguesa acaudalada y es un arquitecto de prestigio. Poco después de la guerra se estrenó en Munich su réquiem dramático "Ahora cantan de nuevo". Es una especie de misterio cuya acción se desarrolla sobre dos planos: este mundo y el más allá, donde los rehenes fusilados y sus victimarios se reconcilian y el odio cede al amor. Más tarde, en 1948, conoce a Brecht y su obra se convierte más y más en una discusión de las ideas y los conceptos formales del dramaturgo alemán. Frisch acepta sus principios de análisis sociológico, sin seguirle en sus conclusiones. Pero como le falta una ideología propia que pueda oponer al marxismo brechtiano, llega sólo a una crítica de la débil posición burguesa en la lucha social, en la obra "Biedermann y los incendiarios" que nace en 1958. Biedermann es el prototipo del burgués egocéntrico que piensa sólo en su propia seguridad y tolera la agitación de los elementos anarquistas que se infiltran en su casa, temiendo provocarles con una oposición abierta. Por su cobardía es responsable de la destrucción de su ciudad. Cree poder conformar a sus huéspedes incendiarios por vagas declaraciones de simpatía: "Para nosotros, tienen ustedes algo que nos fascina. No sé lo que piensan ustedes acerca de esto, pero, en principio, yo lamento mucho que no existan mejores relaciones entre los hombres. ¡Cada cual vive en su medio, sabe el pobre y el rico. Y, bien mirado, yo creo que, prescindiendo del dinero, todos somos iguales, somos obra del mismo Creador. También los de la clase media son personas de carne y hueso"⁴.

Biedermann no es un caso particular, sino el representante de su clase: la burguesía saturada que no quiere creer en los peligros que la amenazan, sino sigue una política de avestruz que esconde su cabeza en la arena para no ver a sus perseguidores. El autor que sirve de comentarista de la pieza dice: "Yo le he creado (tal como aparece aquí) y ningún autor puede representar nada que no se encuentre ya en él. Por ejemplo, su necesidad categórica de tener tranquilidad y paz, y como consecuencia de ello, su costumbre de engañarse a sí mismo, de no querer ver las cosas más evidentes, para no tener que hacer deducciones. Su conmovedora esperanza de que la tan temida catástrofe podrá evitarse, por el hecho de cubrirse de confianza y considerarse un hombre de buena voluntad. ¿Cómo cree usted que el autor podría conocer todas estas cobardías, inofensivas o peligrosas, si no las albergase en su alma?"⁵. El personaje que ha creado es el Biedermann que "nosotros todos llevamos adentro". No se atreve a negar albergue al vagabundo Schmitz que se presenta en su casa, pidiéndole comida y un lugar para descansar, en una noche de lluvia. Tiene un vago miedo que el desconocido pueda ser uno de los incendiarios que aterrorizan la apacible ciudad de Seldwyla. Pero se dice: "¡Por lo menos, mientras que yo sea su amigo, me respetará!"⁶. Un segundo vagabundo sigue al primero y Biedermann se dice lo mismo. Los dos saben muy bien hacer uso

⁴ M. Frisch, *Biedermann und die Brandstifter*, Frankfurt, 1963, págs. 58-59.

⁵ Adaptación radial de "Biedermann und die Brandstifter", Revista Humboldt, IX, página 28.

⁶ *Op. cit.*, pág. 29.

de tres máscaras que esconden su cara de incendiarios: la primera es la sentimentalidad —Schmitz le cuenta a Biedermann una historia emocionante de su juventud desdichada, como hijo de un carbonero y luego como aislado en un orfanato— la segunda es la broma —una broma le parece a Biedermann cualquier alusión a las siniestras intenciones que los dos vagabundos persiguen— y la tercera es “la verdad pura y escueta. ¡Tiene gracia! Nadie la cree”⁷. Biedermann ni siquiera echa a los dos incendiarios de su casa después de descubrir que esconden bidones de nafta en su buhardilla. Cuando Eisenreich, el amigo de Schmitz, le dice que está preparando una mecha, interpreta Biedermann su confesión como una graciosa burla y sostiene uno de los extremos para que Eisenreich pueda medir la mecha. En la noche de la catástrofe invita a los dos bandidos a una cena opulenta y los convida con un plato de ganso, mojado con vino Pommard. Cuando los dos se despiden, les entrega las cerillas que necesitan para encender la mecha. Y después del incendio que termina con la pacífica ciudad de Seldwyla se siente la víctima inocente de una desgracia del destino. La pieza de Frisch es una parábola en el sentido de Brecht, con una tendencia opuesta a la de su modelo. Pero el espectador se preguntará al final: ¿Tiene esta burguesía si es realmente tan cobarde y miserable como Herr Biedermann, la posibilidad y el derecho de sobrevivir?

En otra obra, titulada “Andorra”, demuestra Frisch las consecuencias terribles de una sugestión colectiva: La gente en el pueblo de Andorra cree que el joven Andri es judío y fatalmente desarrolla Andri los rasgos que se le atribuyen. Así les facilita a sus perseguidores un pretexto para proscribirlo. Finalmente resulta que no es judío. El tema de la pieza es parecido a la idea fundamental de “Los Rinocerontes” de Ionesco, sólo que la acción del drama de Frisch se desarrolla sobre un plano realista, no en el mundo del teatro absurdo. También en “Andorra” aparece Frisch como crítico de la sociedad burguesa que ve las debilidades de su ambiente, sin mostrarse capaz de encontrar un camino nuevo.

Al mismo tiempo que Max Frisch surge otro dramaturgo suizo que parece superior por el vigor y la audacia de su obra: Friedrich Duerrenmatt. Como espíritu crítico discute Duerrenmatt los problemas del teatro moderno en un ensayo que contiene, en cierto modo, su propia dramaturgia. “El teatro de hoy”, dice, “no es un teatro actual. Su arquitectura, su platea y su escenario han evolucionado sobre la base del teatro de la corte o, para decirlo con más propiedad, no han salido de allí. El teatro de la corte procuraba ceder al requerimiento de naturalidad, aunque de esta manera se consiguió una falta de naturalidad mucho mayor”⁸.

En este sentido el teatro de hoy no puede competir con el cine que logra dar una ilusión perfecta de la realidad. Como el teatro de hoy, así, no puede, como “teatro ilusionista”, competir con el cine, se ha convertido en una especie

⁷ *Op. cit.*, pág. 29.

⁸ F. Duerrenmatt, *Problemas teatrales*, Buenos Aires, 1961, pág. 18.

museo, "donde se exhiben los tesoros artísticos de pasadas épocas"⁹. Los actores como empleados de este museo deben desempeñarse en los diferentes estilos, "ora el barroco, luego el clásico y mañana el propio Claudel"¹⁰. Los dramaturgos jóvenes que tienen un horror de este museo usan el teatro como campo de experimentación, sin llegar a un estilo determinado que se podría considerar como estilo de nuestra época. En vez de una dramaturgia común hay una serie de dramaturgias individuales: la de Brecht, la de Elliot, la de Duerrenmatt.

La dramaturgia de Duerrenmatt excluye la tragedia como género dramático alcanzable a nuestra época. No hay más héroes en el sentido antiguo, argumenta en su ensayo. El último fué tal vez Napoleón. Las tragedias que vivimos hoy son puestas en escena por "carniceros universales y ejecutadas por máquinas para picar carne"¹¹. Nuestro mundo político no es más abarcable con la vista, sino anónimo, burocrático. "Los secretarios de Creón despachan el caso de Antígona"¹². Nuestra época ofrece el aspecto de un mundo informe, en ciernes, en estado de subversión. Pero la tragedia presupone un mundo formado, clara visión y responsabilidad que hoy no existe, porque "hoy nadie tiene la culpa, nadie lo ha querido"¹³. El género dramático que corresponde a nuestra época es la comedia o mejor dicho la tragicomedia que hace ver lo absurdo de nuestra época. "Nuestro mundo ha llevado tanto a lo grotesco como a la bomba atómica, así como los cuadros apocalípticos de Hieronymus Bosch también son grotescos. Pero lo grotesco no es más que expresión sensual, una paradoja sensible, a saber, la forma de una cosa informe, la cara de un mundo sin cara"¹⁴. Es decir, sólo lo grotesco sirve para representar lo informe, sólo la paradoja puede expresar un contenido irracional. El elemento cómico de esta tragicomedia no tiene un matiz humorístico, sino satírico, muchas veces amargamente satírico. El elemento trágico consiste en la tentativa de establecer un orden racional, institucional o moral en el ambiente caótico de nuestra época —tentativa inútil, no obstante todos los sacrificios, y trágica por el heroísmo absurdo del idealista que cree en la posibilidad de una transformación del mundo.

A estos idealistas pertenece, en cierto modo, Duerrenmatt mismo. Escribe en la esperanza que el aspecto grotesco del mundo que muestra su teatro, la burla cruel de la sociedad actual pueda impresionar a su público, hacerlo reflexionar y tal vez cambiarlo. Dice de los poderosos de nuestros tiempos: "No se conmueven ante las obras de los poetas, oyendo a sus nenias bostezan, a sus epopeyas las tratan de cuentos bobos, con sus obras religiosas quedan dormidos, sólo temen una cosa: su burla"¹⁵. Nuestro autor es, en el fondo de su alma, un moralista que trata de influir en la humanidad de su época, incomodándola como un bufón malicioso. Por otra parte se compara a sí mismo

⁹ *Op. cit.*, pág. 19.

¹⁰ *Op. cit.*, pág. 20.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 39.

¹² *Op. cit.*, pág. 40.

¹³ *Op. cit.*, pág. 42.

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 42.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 48.

con el acompañante de un automovilista loco que conduce su coche siempre a mayor velocidad, sintiéndose molesto por los gritos del hombre a su lado: "¡Cuidado!" "¡Ojo, una señal!" "¡Ahora deberías frenar!" "No vayas a arrollar a esta criatura!"¹⁶.

Las tragicomédias de Duerrenmatt nacen, como él mismo confiesa, de una ocurrencia que tiene que ser suficientemente ingeniosa para cautivar al público y "transformar a la multitud de espectadores con singular facilidad en una masa que es posible atacar, seducir e inducir a escuchar cosas a las que de otra manera no prestaría tan fácilmente oído"¹⁷. La acción que nace de esta ocurrencia debe llevarse a un desenlace feliz o infeliz. Según Duerrenmatt, el desenlace correspondiente a su tragicomedia es el cambio en peor más fatal que se pueda imaginar. Este cambio tiene que ser un acontecimiento accidental. El azar ocupa así en la obra de Duerrenmatt el lugar de un recurso esencial. Dice una vez en las notas a la edición de los "Físicos": "El arte del dramaturgo consiste en el uso eficaz del azar"¹⁸. Depende de la casualidad en una obra dramática con quien un personaje tropieza en un determinado momento. En "Los Físicos" resulta por ejemplo funesto para Moebius que la médica en jefe del manicomio en el cual se refugia sufra de megalomanía y quiera dominar el mundo. Se apodera con astucia del descubrimiento de Moebius cuyo abuso aquel pensaba impedir con su retiro al manicomio. Un hombre como este genio de la física puede ser desviado fácilmente por un suceso imprevisto porque es un espíritu metódico. Le puede pasar que con todos sus cálculos mentales llegue a lo contrario de lo que anhelaba. Su caso es entonces paradójico. Pero previstamente en la paradoja se manifiesta la realidad según Duerrenmatt.

La tragicomedia más impresionante que Duerrenmatt escribió hasta ahora es "La visita de la anciana dama". Desde el principio se combina aquí la sátira con indicios de mal augurio. La ciudad de Guellen está arruinada y vive de la esperanza que una multimillonaria oriunda de Guellen, Clara Wascher de Zanchanassian, salvará con una donación generosa a sus conciudadanos de la miseria. Vemos al principio a los notables del pueblo reunidos en la estación donde esperan la llegada de Clara. Resultan cómicos en su afán de sacar todo el dinero posible de su visitante. Pero ya se vislumbra en las primeras escenas una fatalidad inminente, de contornos imprecisos: La gente de Guellen pone su confianza en el ex amante de Clara, el comerciante Ill, para conseguir la donación anhelada. "Aunque, dice cierta historia que oí al respecto, todo terminó con una ruptura", comenta el pastor. "¿Ill, tiene algo que confesar a su pastor?" "La vida nos separó", contesta Ill con una evasiva¹⁹.

Clara llega. No falta la nota siniestra en las escenas cómicas de su recepción. Un ataúd forma parte del equipaje de la multimillonaria, y Clara hace

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 49.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 44.

¹⁸ F. Duerrenmatt, *Die Hipiker*, Zurich, 1962, pág. 70.

¹⁹ F. Duerrenmatt, *La visita de la anciana dama*. Buenos Aires, 1960, pág. 17.

preguntas extrañas al pastor: "¿Suele consolar a los condenados a muerte?"²⁰ y al médico: "¿Extiende usted los certificados de defunción? La próxima vez diagnostique un colapso de corazón"²¹. Hasta que, al final del primer acto, se revela el sentido de sus alusiones, en medio de una ovación de matices grotescos para la ilustre huésped: Clara ha venido para vengarse de su ex novio Ill que la abandonó, 45 años atrás, con un hijo suyo de corta edad, presentando falsos testigos ante el jurado para probar que él no era padre del chico. Ahora es tan rica que se puede permitir el lujo de comprarse justicia al precio de 1.000 millones de dólares. "Mil millones para Guellen, si alguien mata a Alfredo Ill", dice al burgomaestre del pueblo²².

Escenas cómicas de fondo trágico muestran en los actos siguientes como todo el mundo en Guellen se retira paulatinamente de Ill. No es que lo condenen. En el acto de recepción contestó el burgomaestre a la oferta de Clara con "sincera" indignación: "Señora Zachanassian: aún estamos en Europa; no somos paganos. Rechazo la oferta en nombre de la ciudad de Guellen y en nombre de la humanidad. Antes que mancharnos con sangre preferimos nuestra pobreza (enorme ovación)"²³. Pero en el segundo acto vemos que todo el mundo vive mejor, como si la ciudad ya hubiera recibido la donación. Todos los comerciantes conceden a sus conciudadanos un crédito generoso. Ill mismo debe hacerlo, si no quiere que su clientela lo abandone. Sin embargo, la euforia general lo preocupa. "Mejor tabaco", dice, "mejor leche, cognac. ¿Por qué súbitamente se les da crédito en la tienda?" "Aquí también tenemos crédito", le contestan. "¿Con qué piensan pagar?" pregunta²⁴. ¿Especulan tal vez con la idea que alguien cumplirá con la condición establecida por Clara para hacer efectiva su donación? En el hotel espera mientras tanto su ex-novia, segura de tener éxito finalmente. Un día se le escapa una pantera que tiene de perro faldero. Todo el pueblo se arma de fusiles. Ill se da cuenta que su vida peligra. Quiere huir. ¿Pero podrá escapar a la venganza de Clara? ¿No supo ella encontrar los falsos testigos que habían emigrado a Canadá y Australia? Comprende que tiene que expiar su culpa que negó al principio, para aceptarla ahora. Pero rechaza la sugestión del burgomaestre de eliminarse por su propia mano. ¡Que los otros lo juzguen y liquiden, si se sienten dignos de ser jueces!

No cabe duda que la sentencia de la comunidad contra Ill es una farsa y su ejecución un asesinato. Pero existe una discrepancia entre la moral individual y colectiva. Ninguno de los buenos burgueses de Guellen sería capaz de matar por motivos personales. Cuando en cambio la situación desastrosa del pueblo y por consiguiente la miseria de cada uno puede ser reparada por un crimen colectivo, no se excluye nadie de la conspiración general, ni el pastor y ni el maestro que lucha cierto tiempo con su conciencia, sin tener finalmente el coraje de actuar según sus convicciones. También en la escena final se une

²⁰ *Op. cit.*, pág. 28.

²¹ *Op. cit.*, pág. 40.

²² *Op. cit.*, pág. 49.

²³ *Op. cit.*, págs. 49-50.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 60.

la sátira amarga con la tragedia. El burgomaestre festeja oficialmente a Ill como intermediario que consiguió de Clara la donación para su pueblo natal. Y en la calle formada por sus conciudadanos en la cual Ill se interna después de los discursos de las autoridades parece la gente acercarse a él para agasajar al ciudadano de tantos méritos. Cuando el médico revisa luego el cadáver de la víctima, declara, como Clara le ha sugerido al principio: "Colapso de corazón"²⁵. El crimen colectivo es encubierto por las palabras hipócritas del maestro: "Aquí no se trata de dinero, de bienestar y de comodidad, no se trata de lujo; se trata de saber si queremos realizar la justicia y con ella todos los ideales que representan el valor de nuestra civilización occidental"²⁶. Hasta este punto la miseria puede pervertir la moral, nos dice el autor en los versos finales:

*Atrocidades hay muchas.
Horribles terremotos,
Montañas de fuego, mareas siniestras,
Guerras también, tanques cruzando dorados trigales.
El hongo de la bomba atómica.
Pero nada es tan tremendo como la pobreza.
Ella no conoce aventuras.
Despiadada oprime la raza humana;
Añade su sombra a cada día de la vida.
Las madres presencian
La agonía de los seres amados.
El hombre empero
Se yergue con ira;
Piensa infamias²⁷.*

Como en "La visita de la anciana dama" existe una paradoja como eje en cada una de las tragicomedias de Durrenmatt. En "Los Físicos" se trata de la ciencia de nuestra época que se ha desarrollado de tal manera que un investigador con sentido de responsabilidad tiene que encontrarse en un manicomio. La ocurrencia paradójica del "Matrimonio del Señor Mississippi" se puede formular así: Quien en nuestro mundo lucha por la justicia, la fraternidad humana o el amor, es considerado como un criminal, un peligro público. La verdad paradójica de "Un ángel llega a Babilonia" es que en nuestra edad —Babilonia es la capital de un estado totalitario de nuestros tiempos— sólo un mendigo como Akki tiene la libertad de llevar una vida verdaderamente humana.

El poeta se encuentra siempre del lado de los locos valientes que defienden ideas humanitarias en un ambiente de fría brutalidad y conceptos idealistas en una sociedad utilitaria. Es un rebelde, pero no un revolucionario, como el mismo lo define una vez. Protesta contra la hipocresía, el egoísmo, la estupidez criminal de nuestros tiempos, pero no desarrolla un programa de como este mundo

²⁵ *Op. cit.*, pág. 128.

²⁶ *Op. cit.*, pág. 120.

²⁷ *Op. cit.*, págs. 129-130.

informe puede ser configurado. No cree ni en la religión ni en el marxismo —es un hombre de buena voluntad y un crítico mordaz de la sociedad occidental de nuestra era, nada más. No cabe duda de que sus tragicomedias abren los ojos de muchos que no quieren ver lo absurdo de nuestro mundo. Más lejos no puede ni quiere llegar.

Seguramente ya se habrán preguntado muchos, si falta el mensaje cristiano en la dramaturgia alemana de postguerra. No, no falta. Mencionaré dos ejemplos para demostrar que el espíritu cristiano está vivo en un grupo de nuestros autores teatrales de hoy: "Utopía de Dios" de Stefan Andres y "El sagrado experimento" de Fritz Hochwaelder. Stefan Andres es un poeta renano. Su obra "Utopía de Dios" (la novela que trata el mismo tema se llama "Utopía somos nosotros") data del año 1950. Su héroe, Paco Hernández, es sacerdote, pero ha abandonado su convento, porque no pudo llegar en su vida monacal a la perfección que anhelaba. Después de llevar una vida mundana vuelve en la guerra civil española, por una rara casualidad, como prisionero de las tropas rojas, a su convento y a su vieja celda. No encuentra a nadie de los padres y novicios de antaño; han huído o han sido fusilados por los rojos. Culpable de su asesinato es el joven teniente que manda las tropas comunistas. Se ha dado cuenta que uno de sus prisioneros es sacerdote y quiere en un momento de angustia confesarse con él aunque haya sido excomulgado. Paco Hernández, el padre Consalvo de antaño, piensa aprovechar esta oportunidad para salvar su vida y la de sus compañeros. Un puñal ha caído en sus manos y le será fácil matar al teniente durante la confesión. Pero no es capaz de realizar su intención, porque durante la confesión se convierte en el padre Consalvo de antes. Absuelve al teniente y es fusilado junto con los otros prisioneros. La gracia divina le ha preservado de un pecado mortal, ayudándole a cumplir con la tarea superior a sus fuerzas: realizar la Utopía de Dios, la abnegación, la sumisión incondicional a la voluntad del Señor.

También en el drama de Fritz Hochwaelder, dramaturgo austriaco, se discute el problema de la violencia. ¿Tiene el cristiano el derecho de defender su fe, sus principios y la causa de los oprimidos y humillados contra ataques injustos, contra la fuerza bruta si fuera necesario, a mano armada? Los jesuitas han creado en las reducciones del Paraguay un Estado "que se acerca al ideal de la sociedad cristiana; no hay en él transacciones de dinero, sino los pagos se efectúan en especie; el territorio pertenece a la comunidad; la disciplina es aceptada y el trabajo se hace con alegría, acompañado de música". Pero la consecuencia de su obra es un recrudecimiento del odio. Los colonos españoles, el clero secular, los empleados de la Corona no perdonan a los padres su éxito. Se les acusa de disimular riquezas mineras y de mantener milicias. Un enviado del rey debe reconocer que todas estas acusaciones son falsas. Sin embargo exige que abandonen su obra. "¿Qué habéis hecho de este país?" dice. "¿De estas pampas y estos bosques que probablemente nunca habríamos explorado sin vosotros? ¡Un reino de amor y justicia! Sembráis y cosecháis sin la codicia de la ganancia; los indios cantan vuestras alabanzas y abandonan a nues-

tros colonos. Vuestros productos viajan a través del mundo, y los mercaderes españoles van a la quiebra. Habéis instituido el reino de la paz y de la abundancia, mientras que la madre patria padece de miseria y de descontento. ¡Este país que hemos conquistado a precio de nuestra sangre, lo engrandecéis contra nosotros! No sois, en nuestro Estado, más que un pequeño ejemplo. Nosotros nos extendemos a fuerza de guerras; vosotros, a fuerza de paz. Nosotros nos disgregamos; vosotros os reunís. Mañana tendréis 35 reducciones; dentro de unos años, setenta... ¿En cuanto tiempo todo el continente?... ¿Y os imagináis que podemos mirar todo esto sin hacer nada para impedirlo? Estaríamos locos, si no os expulsáramos antes de que sea demasiado tarde. Tenéis que desaparecer. En el nombre mismo del imperio que os ha permitido vuestra experiencia civilizadora. Tenéis que desaparecer para poner fin a esta experiencia que se torna peligrosa. ¡Hay que ponerle fin!"²⁸. El principal se niega a firmar el decreto de la sumisión. Pero uno de los acompañantes del comisionado real revela al principal que es el enviado del general de los jesuitas y le transmite la orden de entregar las reducciones a los españoles.

El dilema del principal no puede ser peor: Tiene que obedecer a la orden que expresa la voluntad de Dios, pero sabe que su obra ha sido justa y buena y le parece imposible abandonar a los indios que confían en él. El enviado del general le explica por qué su obra justa y buena no puede ser el "Reino de Dios": "En un mundo irremediamente dominado por la codicia y la infamia hemos pretendido realizar la palabra de Cristo. Deslumbrado por nuestra misión, el pueblo indio espera ahora de nosotros su libertad nacional. Espera de nosotros una protección infalible contra los poderosos; ¡espera nada menos que la instauración del Reino de Dios aquí abajo! Y nosotros sabemos muy bien que, en el fondo, somos impotentes, nos hemos dejado atrapar en las redes del poder por el atractivo de un éxito fácil. Nosotros, Padre Provincial, que tenemos como misión en todos los países del mundo poner a los desdichados, a los desesperados, a los oprimidos, en el camino de un Reino cuyo acceso sólo se abre con la muerte"²⁹.

El Provincial se somete. Pero algunos de sus padres se levantan junto con una parte de los indios contra la voluntad de sus superiores eclesiásticos y mundanos. En la tentativa de detener la guerra, el Padre Provincial es mortalmente herido. La lucha termina y todos los jesuitas se someten.

El drama emocionante de Hochwaelder se ha interpretado por algunos críticos en el sentido que el cristianismo es una religión de "evasión de este mundo, de enajenación, para usar el vocablo marxista". Padre Charles Moeller contesta que el cristianismo no piensa en renunciar a encarnar la fe y a echar los cimientos del Reino. Pero, en el caso concreto de Hochwaelder, la tentativa de contestar la violencia española con la violencia jesuítica convertiría el "Reino de Dios en el Paraguay" en un "Estado político-divino" y su defensa sería una intromisión en la voluntad de Dios, cuyo reino vendrá en el momento elegido

²⁸ F. Hochwaelder, *Das heilige Experiment*, Zurich, 1947, págs. 41-42.

²⁹ *Op. cit.*, pág. 48.

por él³⁰. Lo que queda al Padre Provincial moribundo es la esperanza. Contempla la imagen de San Francisco Javier: "¡Oh sí, lo sabía, nos ha quedado, a pesar de todo, él sólo, él único! ¡Mirad! ¡Mirad! Francisco Javier se ha quedado entre nosotros. El santo de corazón de llama sigue estando con nosotros. No pueden quitárnoslo. ¡Miradle, padres míos, miradlo! ¡Recorre la India, él, un hombre débil, uno solo... convierte a los paganos, da ejemplo, muestra el camino! Su mano derecha ya no puede más. Tantos millares de bautismos... conquista el Japón, atraviesa miles de islas, con hambre, con sed, pero lleno de fe; necesita toda la tierra. En todas partes, en la tierra entera deben ser aniquiladas la opresión y la guerra; en la tierra entera. ¡Miradle! ¡Miradle! ¡El hidalgo navarro con su raída sotana! El humilde, el infatigable predicador. No está satisfecho, porque necesita toda la tierra. Quiere ir a China, y ahí está ahora con el monzón de otoño, en una isla aguarda el pasaje... Aguarda, tiene fiebre, cree y ora. ¡Oh! y también él debe morir en su isla, pues le han olvidado... olvidado. Ni una barca para pasarle. Ni un médico para curarle. Yace sobre paja podrida y nadie acude a reconfortarle. Pero está gozoso, pues sabe que todos los hombres deben ser rescatados, en la tierra entera. Resucitará, con su corazón de llama. Mirad, mirad... con su corazón inmenso, su corazón de llama, resucitará"³¹. Así muere en la corteza sobrenatural de la fe.

Esto es el mensaje cristiano auténtico que es infinitamente más amplio que el mensaje socialista. El cristianismo lucha para que todos los hombres tengan su pan cotidiano. Pero no olvida la palabra de las Santas Escrituras que el hombre no vive solo de pan y que la liberación de los oprimidos y humillados es una obra que no termina con la solución de los problemas económicos y sociales.

Completamos nuestro resumen con la mención de dos obras alemanas que en el año pasado tuvieron una gran repercusión internacional: la pieza de Kipphardt "En la causa de J. Robert Oppenheimer" y el drama de Peter Weiss "El asesinato de Marat". La pieza de Kipphardt es un drama documental, basado en las actas del proceso de la comisión investigadora de actividades anti-norteamericanas contra el "padre de la bomba atómica". El autor llega a la conclusión que la ciencia debe independizarse del estado, para no ser un mero mecanismo en manos de políticos. El segundo drama es un ensayo de "teatro integral" en el sentido del francés Antonin Artaud, representando una mezcla de pantomima, baile, música, cuadros escénicos y drama. Su tema es una controversia entre un representante del individualismo absoluto, personificado en el marqués de Sade, y el partidario de un estado totalitario, en la persona de Marat.

Vemos así, en forma resumida, un cuadro lleno de vida, de las corrientes más antagónicas en el teatro actual alemán. Podemos abrir la esperanza de que el mensaje cristiano podrá, en lo futuro, llegar a hacer uso de todos los medios escénicos modernos para orientar a la humanidad desorientada en el único sentido que llevará a una verdadera transformación del mundo.

³⁰ Charles Moeller, *Literatura del siglo xx y cristianismo*. Madrid, 1960, IV, página 543.

³¹ *Op. cit.*, pág. 66.

El Teólogo entre el Espíritu y la Profesión

Be not the first by whom the new is tried
Nor yet the last to lay the old aside.

POPE

HUGO STORNI, S.J.
Director de Anales

Un día Juan XXIII llamó a sus colaboradores para significarles esto: "Deseo saber qué acontece en la Iglesia de Dios. Si es necesario convocaré un concilio para saberlo".

Si esta anécdota ha sido "inventada", el hecho que ella explica y la explicación dada por la anécdota son reales. El Concilio fue convocado con fin pastoral y el Concilio ha hecho saber, efectivamente, qué acontece en la Iglesia de Dios.

La importancia del Concilio no ha escapado a la comprensión de los fieles y de los teólogos (deben estos últimos comprenderlo y hacerlo comprender a los demás, *ratione officii*) pero el análisis de la importancia de este Concilio tiene aún que completarse.

Sobre las atribuciones jurídicas y no jurídicas de los Padres del Concilio frente y junto a las del Pontífice, sobre la extensión de estas atribuciones a los seglares, sobre los procedimientos de la Asamblea, sobre el encuentro de la temática conciliar, etc., etc., han corrido ríos de tinta sobre el papel. Se ha hablado menos de lo que es el Concilio fenomenológicamente, si por fenómeno se entiende un "existencial" al que el hombre no escapa, y por lo tanto, tampoco el cristiano ni la Iglesia.

El Concilio fue y sigue siendo, hasta que este Concilio se acabe, un *acto de poder*.

Lo ejerció Juan XXIII en nombre propio o en nombre de toda la Iglesia o como acto de una jurisdicción que pasaba, entonces, por sus manos pero que no dejaba de ser una *urgencia* del momento.

A partir de este momento el "concilio-acto-de-poder" tiene como *campo temático* y *campo problemático* el PODER.

El Concilio está bajo el signo del PODER, porque el Concilio es el *fenómeno* de un *existencial* de la Iglesia, la cual se encuentra bajo el mismo signo, bajo el que se encuentra el tiempo en que la Iglesia y los hombres están: el signo